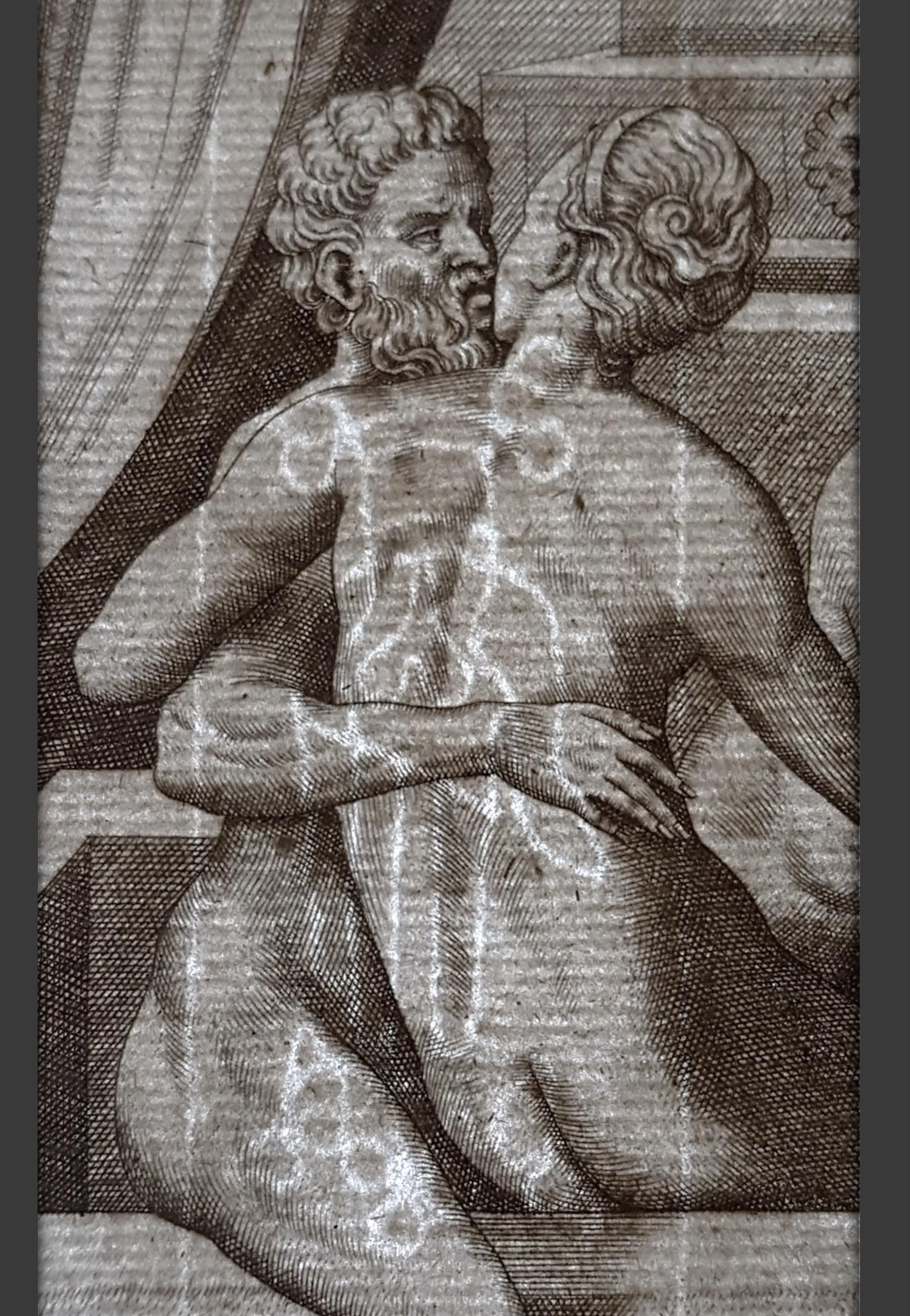
Estampes





SARAH SAUVIN

Estampes

sarah-sauvin.com

N° 11 - Mai 2021

1. Jean CHARTIER

(c. 1500 - c. 1580)

Jean Chartier assis dans son atelier

Burin, 185 x 143 mm. Robert-Dumesnil non décrit ; Andresen 4, Duplessis 3, IFF p. 215, décrite comme œuvre dont la BnF ne possède pas d'épreuve.

I. Chartier : excudebat aureliae. gravé dans le sujet en bas à gauche. Jean Chartier est le premier graveur français connu qui ait employé la mention d'édition *excudit* ou *excudebat* sur ses estampes, parfois accompagnée d'une date (1557 ou 1558) et du nom latin de sa ville natale *Aurelia* (Orléans), comme le rappelle Séverine Lepape (*Simiolus*, volume 39, n° 3).

Superbe épreuve imprimée sur papier vergé filigrané. Le filigrane, difficile à lire, semble proche de Briquet 5374 et 5375 : trois croissants accompagnés du nom de PERRET dans un cartouche. Ces deux filigranes ont été relevés par Briquet sur des papiers de Sens vers 1569 et 1571 et proviennent selon lui de la papeterie de Mallay-Ie-Roy, près de Sens, que Claude Perret exploitait peu après 1559. Cette origine du papier et sa datation semblent assez cohérentes avec la production d'estampes par Jean Chartier à Orléans entre 1557 et 1580. Quelques rousseurs. Très bon état de conservation.

Provenance : Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil (1778-1864), son timbre sec imprimé en pied (Lugt 2200).



Seule épreuve que nous connaissions à ce jour.

De toute rareté.


Firmamentu.
♄. Saturnus.
♃. Iupiter.
♂. Mars.
☉. Sol.
♀. Venus.
☿. Mercurius.
☾. Luna
Ignis
Aer
Terra
Aqua
Laus Deo
I. Chartier. excudebat aureliæ.


Aqua

Robert-Dumesnil ne connaissait pas cette estampe lorsqu'il a publié en 1841 son catalogue des œuvres de Jean Chartier (inclus dans le tome 5 du *Peintre-graveur français*). L'épreuve que nous présentons, acquise par Robert-Dumesnil après 1841, figure dans le catalogue de sa vente d'estampes anciennes des 12 et 13 avril 1858, soit six ans avant son décès, sous le n°78 : « Pièce capitale non décrite » (*Catalogue d'estampes anciennes [...] du cabinet de M. R. D.*, n°78, p. 21). C'est cette rare épreuve, vendue en 1858, que cite également Georges Duplessis lorsqu'il complète en 1871 le catalogue des œuvres de Jean Chartier dans le tome 11 du *Peintre-graveur français*.

Frits Lugt souligne que si Robert-Dumesnil « parvint à réunir une des collections les plus considérables qui aient jamais été formées par un amateur français » ses acquisitions étaient surtout motivées par son travail de catalographe. Charles-Philippe de Chennevières explique que Robert-Dumesnil « achetait pour mieux voir, manier et décrire ; puis, après description, il faisait des ventes pour se procurer des moyens nouveaux d'acquérir d'autres pièces à même usage » (Chennevières, *Souvenirs*, IV, p. 149, cité par Frits Lugt).

Nous savons peu de choses de la vie et de l'œuvre de Jean Chartier. L'érudit bibliographe La Croix du Maine (1552-1592) nous apprend qu'il est « natif d'Orléans, excellent peintre & graveur en taille douce, etc. » et qu'« il a mis en lumière son premier livre des Blasons vertueux, contenant dix figures gravées en taille douce, & imprimées par lui-même à Orléans l'an 1574. » (*Premier volume de la bibliothèque du sieur de La Croix-du-Maine*, 1584, p. 215-216). La première planche de cette série des *Blasons de vertus*, connue sous le titre *Jean Chartier dans sa librairie*, représente un homme avec une longue barbe, debout devant une étagère chargée de livres, coiffé d'un

bonnet bordé de fourrure et vêtu d'un long manteau découvrant ses jambes nues, tenant à la main une bandelette qui annonce le contenu de l'œuvre. Séverine Lepape note que cette figure est considérée par nombre d'historiens comme un autoportrait de Jean Chartier (*Simiolus*, volume 39, n°3, p. 215).

C'est à l'évidence le même homme qui est représenté ici assis dans son atelier : même visage à moitié caché par une moustache et une barbe foisonnantes, mêmes mains aux doigts fins, mêmes jambes nues. On reconnaît également le bonnet bordé de fourrure et le long manteau découvrant ici un vêtement ajusté sur le torse. Le décor et la scène sont par contre bien plus riches. Tandis que *Jean Chartier dans sa librairie* se limite au portrait de l'artiste debout devant une étagère de livres, *Jean Chartier assis dans son atelier* le représente entouré d'un groupe de personnages et de nombreux objets.

La scène est généralement interprétée comme une leçon donnée par le maître, qui tient un grand livre ouvert sur ses genoux et désigne du doigt une carte du système géocentrique de Ptolémée à l'arrière-plan. Le groupe d'élèves est composé de deux adolescents et neuf jeunes enfants, tous plus ou moins attentifs. Trois enfants installés dans un coin se penchent sur un petit livre ; deux autres sollicitent le maître en tendant vers lui, l'un son livre, l'autre un canif ; un autre, derrière lui, regarde par-dessus son épaule ; un autre encore boit à un petit cruchon. Deux enfants à l'arrière-plan forment un groupe énigmatique : l'un, dont la tête est ceinte de lauriers, tient dans ses mains une petite couronne et une banderole où se lit *Laus deo* (Gloire à Dieu) ; l'autre, qui lui passe son bras droit sur l'épaule, a le bras gauche coupé.


Terra
Aqua
Laus Deo

Des objets divers sont accrochés ou posés sur une étagère de part et d'autre de la carte murale : à gauche, des livres, des fioles, une truelle, un piochon, une brosse et un petit cadre contenant un portrait ; à droite, un encrier relié à un étui à plume, un petit pistolet, un canif, un petit sabre, un fouet, des verges, un luth, une règle, un compas et deux clés. Des enfants tiennent également des objets : une équerre et une règle, une plume, un canif. L'un des deux adolescents tient une plume à écrire et regarde l'autre qui l'entoure de ses bras, lui présentant d'une main un petit livre ouvert et tenant dans l'autre main un marteau d'orfèvre. A l'avant-plan, sur le sol carrelé jonché de fleurs et de fruits, figurent une sphère armillaire et un cube, ainsi qu'une figure plane représentant un cercle dans lequel s'inscrivent un carré, un pentagone et un triangle équilatéral.

Le peu que nous savons de la vie de Jean Chartier ne nous permet pas de faire la part du réel et du symbolique dans cette estampe. Plusieurs autres gravures sont allégoriques : les *Blasons de Vertus*, l'*Homme nu* assis dans un paysage (R.D. 1), la *Divinité demi-nue au milieu d'animaux* (Duplessis 2) ou encore *L'Envie* (Duplessis 5). Cette dernière représente un homme barbu, vêtu d'amples habits découvrant ses jambes nues, occupé à écrire dans un livre tandis qu'à côté de lui une femme peigne de longues tiges de chanvre sur les pointes d'un séran, quand il est brusquement assailli dans son dos par la figure effrayante d'une vieille femme nue brandissant des serpents.

Jean Chartier assis dans son atelier dénote l'influence de l'école de Fontainebleau, notamment du Primatice. Marianne Grivel n'exclut d'ailleurs pas que Jean Chartier ait travaillé au château de Fontainebleau : sa gravure *La Masquarade de Persépolis* est l'interprétation d'une fresque du Primatice ornant le mur de la chambre de la Duchesse d'Étampes, à Fontainebleau. (Grove Art Online

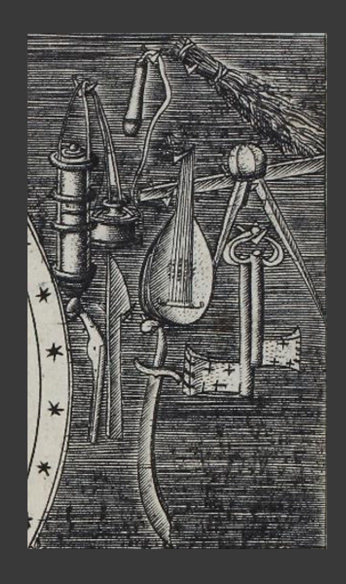


notice sur Jean Chartier, 2003). Marianne Grivel note également que les gravures de Chartier de sa propre composition sont « typiques du style de Fontainebleau et représentatives du maniérisme provincial français dans leur raffinement presque excessif et quelque peu anguleux ».

Mais si la figure de l'homme assis, aux mains d'une grande finesse et aux jambes démesurées répond en effet aux canons de l'école de Fontainebleau, la technique de Chartier reste cependant très personnelle, comme l'explique Robert-Dumesnil : « Son burin, très-fin, est animé de travaux déliés de pointe sèche, le tout assaisonné d'une espèce de pointillé qui produit un empâtement tendant à mieux rendre l'effet que le maître se proposait. » (*Le Peintre-graveur français*, tome 5, p. 51).

<u>Références</u> :

Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, *Le Peintre-graveur français*, tome 5, 1841 ; *Catalogue d'estampes anciennes […] du cabinet de M. R. D.,* 12 et 13 avril 1858 ; Andreas Andresen : *Handbuch für Kupferstichsammler*, vol. 1, 1870 ; Georges Duplessis : *Le Peintre-graveur français*, tome 11, 1871 ; André Linzeler : *Inventaire du Fonds Français, Graveurs du seizième siècle*, tome 1, 1932-1935 ; Séverine Lepape : « The production of prints in France at the time of Hieronymus Cock », in *Simiolus*, volume 39, n° 3, 2017.







2. Frans FLORIS (d'après)

(1519/20 - 1570)

Hommes et femmes au bain

Burin gravé par un artiste anonyme, probablement d'après un dessin perdu de Frans Floris. 197 x 248 mm (feuille). Hollstein 98, Riggs n° 262, New Hollstein (Frans Floris) 162, 1er état/2.

Impression du premier état (sur 2) à l'adresse de Hieronymus Cock (*H. COCK. EXCVD.*) avant qu'elle soit remplacée par celle de Paul de la Houve (*Au Palais a Paris Pauu^{cs} de la Houve excud 1601*).



Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané. Filigrane : Main aux quatre doigts serrés et au pouce écarté, accompagnée d'un cœur et couronnée. Proche de Briquet 11332 (Tours, 1557). Rognée sur le trait carré sur trois côtés et juste à l'intérieur de celui-ci en pied, sans perte de graphisme. Très petite déchirure de 5 mm dans l'angle supérieur gauche, rares épidermures au verso. Le petit cercle noir dans le rideau dans l'angle supérieur droit correspond à un défaut de la plaque de cuivre.

Rare. L'Albertina conserve une épreuve du premier et du second état.

La gravure ne mentionne ni l'auteur ni le graveur. Le nom de Luca Penni a été évoqué mais la composition est généralement attribuée aujourd'hui à Frans Floris, notamment par Edward H. Wouk, spécialiste de l'œuvre de l'artiste anversois et auteur des volumes du New Hollstein qui lui sont consacrés.



Timothy Riggs liste *Hommes et femmes au bain* dans son inventaire des estampes publiées par Hieronymus Cock (*Hieronymus Cock, Printmaker and Publisher*, n° 262). Il pense que les deux estampes : *Hommes et femmes au bain* et *Mars, Vénus et Vulcain* « pourraient dériver de l'école de Fontainebleau » (p. 164) : « le traitement de sujets érotiques semble plus caractéristique d'artistes de l'école de Fontainebleau tels que Primatice ou Penni que de Frans Floris, qui est cependant le candidat le plus plausible parmi ceux qui sont associés à Hieronymus Cock » (note 40, p. 176).

Le thème du bain licencieux est courant parmi les œuvres de l'école de Fontainebleau, telle *Mars et Vénus au bain*, gravé par Antonio Fantuzzi d'après une fresque disparue que Francesco Primaticcio avait probablement peinte pour la 6e ou la 7e chambre de l'Appartement des Bains à Fontainebleau. (Jenkins AF 68). Citons encore, parmi les scènes de nymphes au bain, accompagnées ou non de Vénus ou de satyres, *Vénus au bain accompagnée de ses nymphes*, gravée par Jean Mignon d'après Luca Penni (Jenkins 34) et les *Femmes au bain* du même graveur, d'après une autre composition de Luca Penni (Jenkins 46). Dans ces deux gravures, de même que dans *Hommes et femmes au bain*, la scène se situe dans un intérieur dont le décor est similaire : draperies, accessoires pour le bain à même le sol (plat, éponge, aiguière, flacon d'huile…). Citons également *Hommes et femmes au bain* de Giulio Bonasone (Bartsch 177) où Stefania Massari reconnaît Vénus, Mars et Cupidon, d'après un dessin de Raphaël.

Si le décor à l'antique et la présence d'une statue du dieu Fleuve à l'arrière-plan signent l'influence italienne et bellifontaine, l'esprit de la scène diffère néanmoins des compositions mythologiques ou d'inspiration mythologique. Dorle Meyer, dans sa notice du catalogue d'exposition *Gott & die Welt - Niederländische Graphik des 16. Jahrhunderts*, titre explicitement cette estampe *Badebordell* [Scène de bain dans une maison close]. Bien que les accessoires de bain soient à portée de main, il apparaît clairement que les groupes de personnages ne sont pas occupés à se laver, comme en témoigne expressément le couple enlacé sur un lit à l'arrière-plan. Dorle Meyer l'interprète franchement comme une scène de prostitution, en rappelant que, dès leur origine, les bains publics aux Pays-Bas étaient des lieux de prostitution notoires où des servantes offraient leurs services aux clients. Elle précise cependant qu'à l'époque où la scène

est gravée, un grand nombre de bains avaient été fermés pour des raisons de morale et d'hygiène, de sorte que l'estampe aurait plutôt une vocation moralisatrice que documentaire.



Références : Timothy A. Riggs : H*ieronymus Cock : 1510-1570, Printmaker and publisher in Antwerp at the sign of the four winds*, 1977 ; Gerd Unverfehrt (éd.) : *Gott & die Welt: Niederländische Graphik des 16. Jahrhunderts aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, 2007 ; Edward H. Wouk : *The New Hollstein Dutch & Flemish : Frans Floris*, 2011 ; Catherine Jenkins : *Prints at the Court of Fontainebleau, c. 1542-47*, 2017.

3. Lambert SUAVIUS (ZUTMAN)

(c. 1510 - 1574/1576)

Portrait de Lambert Lombard

Burin, 98 x 98 mm. Hollstein 76, 1er état/2, Renier 77.

Impression du 1er état (sur 2), selon Hollstein (George S. Keyes), avant modification de la lettre. Le 2d état se distinguerait par l'ajout de l'âge de Lombard *ANNO AET. XLV*

Très belle épreuve, tirée sur la plaque non usée, imprimée sur papier vergé fin. Petite déchirure de 8 mm dans la marge supérieure droite, petit point de rouille avec infime trou associé dans la lettre à gauche, infime épidermure au-dessus du sourcil gauche. Petits restes de papier au verso sur les bords. Bon état général.

Rare.

Il existe plusieurs versions de ce portrait en médaillon du peintre liégeois Lambert Lombard (1505/6 - 1566). Aucune n'étant signée, leur attribution et leur chronologie est incertaine. Celle que nous présentons est répertoriée parmi les œuvres du peintre, architecte et graveur Lambert Suavius. La lettre et le sujet correspondent à la description de la gravure par J.-S. Renier en 1877 dans le catalogue des œuvres de Suavius. Marie Mauquoy-Hendrickx cite ce portrait dans le catalogue des estampes de Wierix (tome III. 1) en approuvant son attribution par J. S. Renier à Lambert Suavius. George S. Keyes (Hollstein) mentionne une copie de taille réduite (91 mm).


LAMBERTVS LOMBARDVS PICTOR EBVRONENSIS


LOMBARDVS

Le Rijksmuseum d’Amsterdam conserve une épreuve de ce 1er état. Le British Museum conserve une épreuve d’une autre version attribuée à un graveur anonyme, dont la lettre est identique à celle des épreuves du 2d état décrit dans Hollstein (*LAMBERTVS LOMBARDVS PICTOR EBVRONENSIS ANNO AET XLV*). Il s’agit bien néanmoins d’une autre version : le vêtement du peintre est différent et la gravure bien qu’assez proche présente de nombreuses petites variations. Une troisième version assez proche de la première, dont un exemplaire est visible sur le site de la Harvard College Library, est imprimée au verso de la page de titre des exemplaires de la *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita* rédigée par son ami et disciple Dominicus Lampsonius (publiée par Hubert Goltzius à Bruges en 1565, du vivant de l’artiste). La lettre : *LAMBERTVS LOMBARDVS PICTOR EBVRONENSIS ANNO AET XLV* est accompagnée de la date *MDLI* (1551). Cette version est parfois également attribuée à Lambert Suavius (Edward H. Wouk, « A portrait of the artist as friend » p. 104, fig. 5 et p. 106). Ulrich Pfisterer suppose que la gravure de Suavius est une copie de cette version (*Platz da im Pantheon !*, p. 111).

Le modèle des différentes versions devait probablement être un autoportrait de Lambert Lombard, comme l’indiquent expressément les vers grecs imprimés sous la gravure illustrant le livre de Lampsonius :

> Αὐτός ἑαυτοῦ σῶμα γράφεν Λόμβαρδος ἄριστος˙ ἤθεα και ψυχήν Λαμψονίοιο γραφίς.
>
> [*L’excellent Lombard a représenté sa physionomie ; son caractère et son âme l’ont été par la plume de Lampsonius* (traduit par nous)].

Edward H. Wouk pense ainsi que ce portrait a été gravé d'après un dessin de Lombard aujourd'hui perdu (« A portrait of the artist as friend », p. 106). Il s'agit selon lui du portrait le plus ancien de Lambert Lombard que nous ayons conservé.

Lambert Suavius était réputé pour la finesse et la justesse de son burin. Le soin particulier apporté au regard du modèle donne une réelle impression de présence.

Lombard et Suavius étaient tous deux originaires de Liège. Suavius faisait partie des nombreux disciples et collaborateurs de Lombard, qui avait épousé sa sœur en secondes noces. Il avait gravé plusieurs estampes d'après les compositions du maître, dont la *Sibylle* (Hollstein 37), la *Charité* (Hollstein 42) ou l'*Abondance* (Hollstein 47).

Le portrait de Lambert Lombard a souvent été rapproché de deux autres portraits de peintres gravés en médaillon par Lambert Suavius : Albrecht Dürer (Hollstein 75) et Michel-Ange (Hollstein 78). Ulrich Pfisterer suggère que Suavius pourrait avoir voulu composer une petite série de « médailles imprimées sur papier » (« Papiermedaillen »), la première du genre consacrée à des artistes, élevant ainsi le peintre liégeois au même rang que les deux plus grands peintres des écoles contemporaines allemande et italienne (*Platz da im Pantheon!* p. 111).

Références : J. S. Renier : "Lambert Suavius de Liège. Graveur en taille douce, typographe éditeur, peintre, poète et architecte", in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome XIII, 1877, p. 299-230 ; Hollstein, vol. 28, 1984 ; U. Pfisterer 'Kat. 8. Lambert Suavius, Drei "Papiermedaillen" auf Michelangelo, Dürer und Lambert Lombard', in A. Döring., F. Hefele & U. Pfisterer (éd.) : *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800*, 2018 ; Edward H. Wouk : « A portrait of the artist as friend: The painted likeness of Lambert Lombard », *Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 70, n°1, 2020, p. 96-117.



4. Hendrick GOLTZIUS

(1558 - 1617)

Pietà - 1596

Burin, 187 x 129 mm. Bartsch 41, Hollstein 50, New Hollstein 31, 2e état/2.

Impression du 2e état (sur 2) avec la date. Les épreuves du premier état sont très rares.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé. Très bon état général. Grandes marges tout autour de la cuvette (feuille : 230 x 160 mm). Rare dans cette condition.

Provenance : Gabriel Cognacq (1880-1951), directeur des Grands Magasins de la Samaritaine, sa marque imprimée en noir au verso (Lugt 538d) ; Roger Passeron (1920-2020), ingénieur et historien de l'art, sa marque imprimée en rouge au verso (Lugt 4096).



« Quoique cette pièce paraisse être d'*Albert Durer*, elle est cependant de l'invention et de la gravure de *Henri Goltzius*. C'est une de celles où il a si bien réussi à contrefaire la manière de ce grand peintre » écrit Adam Bartsch (*Le Peintre-Graveur*, tome III, page 23, n°41).


Aº 96
HG

Adam Bartsch n’est pas le premier qui ait comparé la *Pietà* de Goltzius aux estampes de Dürer. Huigen Leeflang rappelle que Karel van Mander estimait déjà en 1604 que la Pietà était « gravée précisément dans la manière de Dürer » (« ghesneden eygentlijck op de manier van Albert Durer ») (*Het Schilder-boeck*, folio 285r). Goltzius a notamment copié ou adapté ici des éléments de *La Vierge avec l'Enfant emmailloté* gravée par Dürer en 1520.

Huigen Leeflang rapproche d’autre part le dessin du corps du Christ et sa position sur les genoux de sa mère de la *Pietà* sculptée par Michel-Ange pour la basilique Saint-Pierre à Rome vers 1497-1500, que Goltzius aurait vue et probablement dessinée. Huigen Leeflang estime que Goltzius a ainsi non seulement utilisé à bon escient la technique méticuleuse de Dürer mais qu’il a réalisé également dans sa composition une synthèse parfaite de Michel-Ange et de Dürer (*Hendrick Goltzius (1558-1617) : Drawings, Prints and Paintings*, 2003, chapitre « The Virtuoso Engravings, 1592-1600), n° 81, p. 226-227).





5. Hendrick HONDIUS I

(1573 - 1650)

Post Funera, Vita

[Allégorie de la Renommée après la Mort]

Burin, 213 x 137 mm. New Hollstein 115.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé. Très bon état général. Une petite inclusion dans le papier a créé un petit frottement dans le sujet sous le bras gauche du squelette. Quatre très courtes déchirures sur les bords de la feuille. Grandes marges (feuille : 312 x 205 mm).

Dernière planche de la série *Pictorum aliquot celebrium praecipuae Germaniae Inferioris effigies* représentant des peintres célèbres gravés par Hendrick Hondius I, Simon Frisius, Robert de Baudous et Andries Stock. La version complète de cette série publiée pour la première fois en 1610 par Hendrick Hondius I comprend soixante-huit portraits, une page de titre, une pièce allégorique avec trois putti dans les airs et la présente allégorie avec la Mort. Les exemplaires publiés comportent cependant un nombre variable de planches.

La Mort est représentée par un squelette tenant un sablier et une flèche. On retrouve ce thème dans d'autres plusieurs estampes de Hondius, telle la *Nature morte avec un crâne, un sablier, des livres et des outils d'artistes* (New Hollstein 20) ou le *Frontispice avec crâne et sablier* qui ouvre la *Série des squelettes d'animaux* (New Hollstein 243). À la différence de ces Memento Mori, *Post Funera, Vita* porte un message particulier : les peintres talentueux survivent à leur mort grâce à la renommée qu'ils ont acquise et aux portraits qu'on a faits d'eux.



POST FUNERA, VITA.

Pallida Mors omnes petit.
Huic parere necesse est.
Non Color hic ullus, non juvat ullus Honos.
Qui bene vixerunt, horum est POST FUNERA VITA.
Qui bene pinxerunt vivere Morte puta.
Ad vivum pictis tabulas [sic] *nova vita paratur.*
Post mortem ut possit vivere quisque paret.

La Mort blême poursuit tous les hommes.
S'y soumettre est nécessaire.
Nulle couleur, nul honneur n'y fait rien.
Ceux qui ont vécu dans le bien, à eux LAVIE APRÈS LA MORT.
Ceux qui ont bien peint, sache qu'ils survivent dans la Mort.
Leur portrait peint sur le vif leur offre une nouvelle vie.
Qui désire vivre ainsi après la mort, qu'il s'y prépare.

(traduit par nous)

Les monogrammes gravés sur les petites pyramides à l'arrière-plan sont les signatures des peintres et graveurs célèbres morts au siècle précédent. AD : Albrecht Dürer ; L : Lucas van Leyden ; MVH : Maarten van Heemskerck ; AG : Heinrich Aldegrever ; HS : Hans Schäufelein ; D : artiste non identifié.



6. Jacques CALLOT

(1592 - 1635)

Les Grandes Misères de la Guerre - 1633

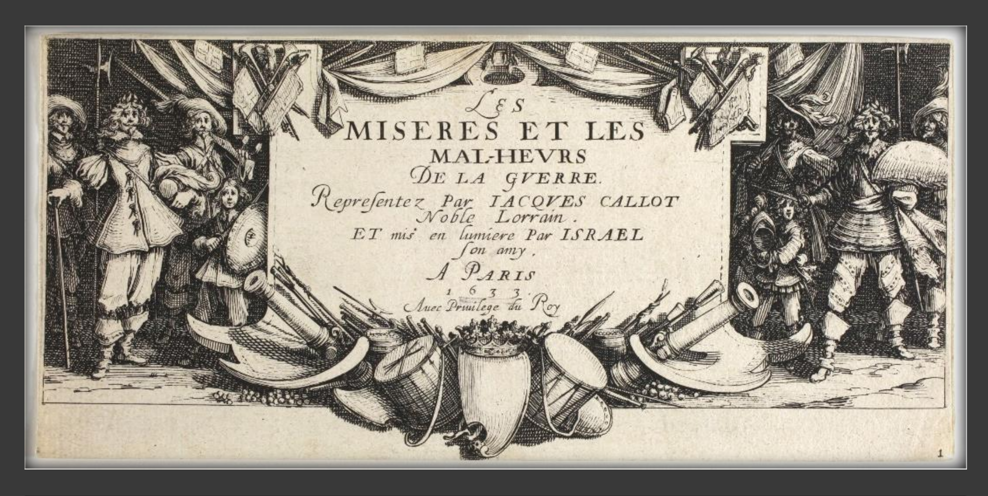
Eau-forte, 81 à 90 mm x 185 à 192 mm. Lieure 1339 à 1356.

Suite complète et homogène de 18 planches, en tirage avec les vers, les numéros et l'adresse d'Israël Henriet, avant que celle-ci soit remplacée par les mots *Callot inv. et fec*. La série est constituée, comme à l'ordinaire pour les séries homogènes en tirage ancien, des états suivants selon les planches : Lieure 1339 (frontispice) en 3e état/3, L. 1340 à 1355 en 2e état/3, L. 1356 en 3e état/4. Les tirages du premier état, sans les vers attribués à l'abbé de Marolles, sont de toute rareté (RRRR selon Lieure).

Très belles épreuves imprimées sur papier vergé, avec un filigrane Huchet pour dix d'entre elles (filigrane de type Lieure 44, peut-être avec les lettres I, B ou V et une fleur, selon les planches). Filets de marge à toutes les planches excepté le frontispice qui a des filets de marge sur trois côtés mais est rogné en pied juste à l'intérieur de la cuvette. Une petite rousseur et une petite tache claire dans l'angle d'une planche. Excellent état général de conservation.

Très bonne impression, les fonds clairement visibles, notamment dans *La Bataille* (L. 1341), ce qui n'est pas le cas dans de nombreux exemplaires à l'adresse d'Israël Henriet qui présentent déjà des fonds usés.

Provenance : Pierre II Mariette (1634-1716), éditeur et marchand d'estampes. Sa marque manuscrite au verso du frontispice suivie de la date : *1670* (Lugt 1788 à 1790).


LES
MISERES ET LES
MAL-HEVRS
DE LA GVERRE.
Represʃentez Par IACQVES CALLOT
Noble Lorrain.
ET mis en lumiere Par ISRAEL
ʃon amy.
A PARIS
1633.
Auec Priuilege du Roy
1


Israel ex. Cum Priuilegio Regis.
Ce Metal que Pluton dans ʃes veines enʃerre,
Qui faict en meʃme temps, et la paix, et la guerre,
Attire le ʃoldat, ʃans creinte des dangers,
Du lieu de ʃa naiʃsance, aux Pais eʃtrangers
Ou ʃeʃtant embarqué pour ʃuiure la Milice
Il faut que ʃa vertu ʃarme contre le vice
2


Iʃrael excud. cum Priuil. Reg.
Quelques rudes que ʃoient les atteintes de Mars,
Et les coups que ʃon bras porte de toutes pars,
Cela neʃtonne point l'inuincible courage
De ceux dont la valeur ʃcait combatre l'orage,
Et qui pour ʃacquerir le tiltre de Guerriers,
Du ʃang des ennemis arrouʃent leurs Lauriers.
3

En 1670, Pierre II Mariette a 36 ans. Il gère un fonds d'estampes très important, issu de celui de son père, Pierre I[er] Mariette (vers 1603-1657) et d'une partie du fonds de François Langlois dit Ciartres (1588-1647) dont il a épousé la veuve, Madeleine de Collemont, en 1655. « Pierre II Mariette, certainement le plus important des éditeurs d'estampes du XVII[e] siècle, a publié de tout, exécuté par quasiment tous les graveurs de l'époque. » (*Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, p. 233). Marchand d'estampes, Pierre II Mariette a conservé beaucoup d'épreuves qui ont été recueillies par son fils, Jean Mariette (1660-1742) et son petit-fils, Pierre-Jean Mariette (1694-1774).

La suite des *Grandes Misères de la guerre* est l'œuvre la plus célèbre de Jacques Callot et l'un des chefs-d'œuvre de l'histoire de la gravure, mais sa genèse et son interprétation ont suscité beaucoup de débats. « L'une des séries d'estampes les plus fameuses du début des temps modernes européens est aussi l'une des plus énigmatiques. » (James Clifton, *The Plains of Mars*, p. 110). Cette série de 18 planches est souvent considérée comme l'aboutissement d'un projet dont le premier essai aurait été la série des onze planches plus petites des *Petites Misères*, gravé peut-être en 1632, mais restée inachevée et publiée seulement après la mort de Callot.

On a très peu d'informations sur la genèse de la seconde série des *Misères*. On ignore notamment si elle a eu un commanditaire. Le titre inscrit sur le frontispice, *Les MISERES ET LES MAL-HEURS DE LA GUERRE*, prête à confusion : il semble être en effet une condamnation de la guerre alors qu'un examen attentif des planches, de leur lettre et de leur enchaînement dément cette lecture simpliste. Loin de condamner les guerres ou de mettre en cause leur légitimité, les Misères ont en réalité pour thème la discipline des soldats en temps


Israel ex. Cum Priuil. Reg.
Ces courages brutaux dans les hostelleries,
Du beau nom de butin couurent leurs voleries ;
Ils querelent expres ennemis du repos,
Pour ne payer leur hoste, et prennent iusquaux pots.
Ainsi du bien dautruy leur humeur saccommode
Quand on les a soulez, et seruis a leur mode .
4


Israel ex. Cum Priuil. Reg.
Voyla les beaux exploits de ces cœurs inhumains
Ils rauagent par tout rien nechappe a leur mains
L'vn pour auoir de lor, inuente des supplices,
L autre à mil forfaicts anime ses complices ;
Et tous dvn mesme accord commettent mechamment
Le vol, le rapt, le meurtre, et le violement .
5


Israel ex . Cum priuil. Reg.
Icy par vn effort sacrilege et barbare
Ces Demons enragez, et dvne humeur auare
Pillent, et bruslent tout, abattent les Autels ;
Se mocquent du respect quon doit aux Immortels,
Et tirent des saincts lieux les Vierges desolees
Quils osent enleuer pour estre violées .
6

de guerre : « l'œuvre de Callot est composée pour démontrer combien la discipline des soldats et le respect du territoire occupé ou conquis doit être le souci constant de ceux qui ont mission de commander les armées ». (Marie Richard, p. 5-6). Paulette Choné observait à ce propos que l'historien de l'art Filippo Baldinucci (1625-1697) « qui décrit chaque planche en louant la technique et l'invention de Callot, rappelle que les *Grandes Misères* furent d'abord connues sous le titre *La Vita del Soldato*. Le titre des *Misères* dans l'inventaire après décès des biens du graveur est au reste *La Vie des soldats*. » (P. Choné, p. 397).

La composition de la série éclaire le propos de Callot. « L'ordonnancement des scènes gravées est d'une logique rigoureuse, nécessaire à toute instruction » (M. Richard, p. 72). Après la planche de titre, la série s'ouvre sur l'enrôlement du soldat et cette première sentence : *Il faut que sa vertu s'arme contre le vice*. La planche suivante présente un échantillon des batailles au cours desquelles *l'invincible courage des soldats* peut se manifester. Les planches 4 à 8 révèlent par contre « les abus et les cruautés commis en temps de guerre par les soldats, ennemis de la paix civile, au détriment de catégories de la population en principe protégées par le droit : les marchands et les voyageurs, les femmes et enfants, le clergé, les pauvres. » (P. Choné, p. 404). Les *Misères* ne s'arrêtent pas à ce constat : dans la 9e planche, les soldats dévoyés sont capturés par l'armée régulière et ramenés au camp. Les planches 10 à 14 répondent aux planches 4 à 8 qui décrivaient les abus des soldats, en détaillant cette fois les châtiments prévus pour ces débordements : les supplices de l'estrapade, de la pendaison, de l'arquebusade, du bûcher et de la roue. Il faut cependant remarquer que les *Misères* ne s'intéressent pas aux seuls soldats dévoyés et à leur châtiment : les trois planches suivantes évoquent les fortunes diverses des soldats,


Israel ex. Cum Priuil. Reg.
Ceux que Mars entretient de ses actes meschans :
Accommodent ainsi les pauures gens des champs
Ils les font prisonniers ils bruslent leurs villages,
Et sur le bestail mesme exercent des rauages,
Sans que la peur des Loix nonplus que le deuoir,
Ny les pleurs et les cris les puissent esmouuoir. 7


Israel ex. cum Priuil. Reg.
A l'escart des forests, et des lieux solitaires .
Bien loing de lexercice et des soings militaires,
Ces infames Voleurs viuent en Assassins
Et leur bras tout sanglant ne se plaist quaux larcins
Tant ils sont possedez d'vne cruelle enuie
D'oster aux Voyageurs et les biens et la vie .
8


Israel ex. Cum Priuil. Regis
Apres plusieurs excez indignement commis
Par ces gens de neant de la gloire ennemis,
On les cherche par tout, auec beaucoup de peine,
Et le Preuost du camp au quartier les rameine,
Affin d'y receuoir comme ils l'ont merité,
Vn chastiment conforme a leur temerité. 9

bons ou mauvais. Certains finissent leur vie à l'hôpital, sur le bord des routes ou même sous les coups des paysans prenant leur revanche. Enfin, « la conclusion exalte la sévérité et la reconnaissance d'un chef juste et avisé » (P. Choné p 409) qui *punit les méchans et les bons recompance*. Le châtiment des mauvais soldats et la récompense des vertueux serait ainsi « la leçon la plus évidente des *Misères*. »

Paulette Choné situe cette œuvre de Callot dans le contexte du débat relancé à partir de 1618 par la Guerre de Trente ans : « *Les Misères* adhérent étroitement aux inquiétudes contemporaines sur le recrutement des armées, les disciplines, les peines. » (p. 398). L'œuvre de Callot serait ainsi une contribution au « fondement juridique des États modernes » (p. 400).

Références : Jules Lieure : *Jacques Callot : Catalogue de L'Œuvre Gravé*, vol. 2, éditions de la Gazette des Beaux-Arts, 1927 ; Maxime Préaud, Marianne Grivel, Pierre Casselle, et Corinne Le Bitouzé : *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, 1987 ; Paulette Choné : « Les misères de la guerre, ou « la vie du soldat » : la force et le droit », in *Jacques Callot*, catalogue de l'exposition au Musée historique lorrain, à Nancy, 13 juin-14 septembre 1992 ; Marie Richard : *Jacques Callot, Une œuvre en son temps, Les Misères et les Mal-heurs de la guerre, 1633*, Nantes, 1992 ; James Clifton et Leslie M. Scatone : *The plains of Mars: European war prints, 1500-1825, from the collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation*, 2009.



Ce n'est pas sans raison que les grands Cappitaines
Comme bien aduisez, ont inuente ces peines
Contre les faineants, et les Blasphemateurs
Traistres a leur deuoir, querelleux, et menteurs
De qui les actions par le vice aueuglées
Rendent celles dautruy laches et desreglées.

10



A la fin ces Voleurs infames et perdus,
Comme fruits malheureux a cet arbre pendus
Monstrent bien que le crime (horrible et noire engeance)
Est luy mesme instrument de honte et de vengeance,
Et que cest le Destin des hommes vicieux
Desprouuer tost ou tard la iustice des Cieux.

11

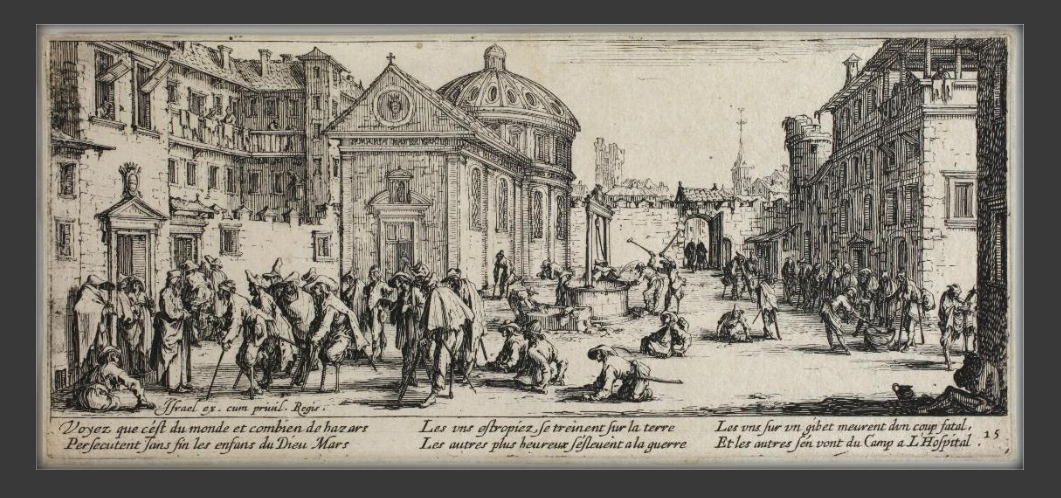


Ceux qui pour obeir a leur mauuais Genie
Manquent a leur deuoir, vsent de tyrannie,
Ne se plaisent qu'au mal violent la raison;
Et dont les actions pleines de trahison
Produisent dans le Camp mil sanglans vacarmes
Sont ainsi chastiez, et passez par les armes.

12


Israel ex. Cum Priuil. Reg.
Ces ennemis du Ciel qui pechent mil fois
Contre les saincts Decrets et les diuines Loix
Font gloire mechamment de piller et d'abattre
Les Temples du vray Dieu d'vne main idolatre ;
Mais pour punition de les auoir brulez,
Ils sont eux mesmes enfin aux flammes immolez.
13.


Israel ex. Cum Priuil. Reg.
L'oeil tousiours surueillant de la diuine Astrée
Bannit entierement le dueil d'vne contrée,
Lors que tenant l'Espée, et la Balance en main
Elle iuge et punit le voleur inhumain,
Qui guette les passans, les meurtrit, et s'en ioüe,
Puis luy mesme deuient le ioüet d'vne roüe.
14


Israel ex. cum priuil. Regis.
Voyez que c'est du monde et combien de hazars
Persecutent sans fin les enfans du Dieu Mars
Les vns estropiez se treinent sur la terre
Les autres plus heureux s'esleuent a la guerre
Les vns sur vn gibet meurent d'vn coup fatal,
Et les autres s'en vont du Camp a L'Hospital.
15



Que du pauure ſoldat déplorable eſt la chance !
Quant la guerre finit, ſon mal-heur recõmence ;
Alors il eſt contraint de ſen aller gueuſant,
Et ſa mendicité faict rire le paiſant,
Qui maudit ſon abord, et tient pour vne iniure
De voir l'obiet preſant des peines quil endure. 16



Apres pluſieurs degaſt par les ſoldats commis
A la fin les Paiſans, quils ont pour ennemis
Les guettent à l'eſcart et par vne ſurpriſe
Les ayant mis à mort les mettent en chemiſe,
Et ſe vengent ainſi contre ces Malheureux
Des pertes de leurs biens, qui ne viennent que deux. 17



Cet exemple d'vn Chef plein de reconnoiſsance,
Qui punit les méchans et les bons recompance,
Doit picquer les ſoldats d'vn aiguillon d'honneur,
Puis que de la vertu, depend tout leur bon-heur,
Et qu'ordinairement ils reçoiuent du Vice,
La honte, le meſpris, et le dernier ſupplice. 18

7. Claude GELLÉE, dit LE LORRAIN

(c. 1600 - 1682)

Le Port de mer à la grosse tour - c. 1641

Eau-forte, 129 x 195 mm. Mannocci 39, 3e état/6.

Impression du 3e état (sur 6), avec les éraillures encore visibles dans l'angle supérieur droit, mais avant les petits lignes horizontales à droite de la grosse tour et avant l'éraillure verticale au centre du bord supérieur (4e état).

Belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (Fleur de lys dans un cercle couronné, signalé par Mannocci pour le 3e état). Très bon état de conservation. Infimes rousseurs. Diverses annotations au crayon au verso. Filets de marge tout autour de la cuvette.

Provenance : Franz Josef von Enzenberg (1802-1879), son cachet un peu effacé au verso (Lugt 845). « Le comte Franz Jozef von Enzenberg zum Freyen und Jöchelsthurn, membre du « Herrenhaus » d'Autriche, et porteur de différents titres, avait consacré plus d'un demi-siècle à la réunion d'une collection considérable d'estampes. » (Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*, L. 845) ; Marcel Lecomte (1916-1996), son cachet au verso (Lugt 5684).

Le dessin préparatoire de cette estampe est conservé à la Galerie des Offices à Florence. Lino Mannocci a relevé sur son recto les marques d'incision qui ont servi à transférer le dessin sur la plaque de cuivre.



La lumière du soleil couchant étire les ombres des personnages et nimbe le port d'une clarté diffuse. Claude Gellée est parvenu à rendre cette atmosphère du soir en supprimant ou en atténuant au brunissoir certains détails qui étaient trop nets dans le premier état, notamment dans le ciel et sur les tours à gauche, au niveau des fenêtres encore frappées par le soleil. On pense à la lumière blonde et diffuse du soleil couchant qui baigne le ciel, les bâtiments du port, les navires et les personnages sur le quai du *Port de mer au soleil couchant*, peint par Gellée en 1639, conservé au Musée du Louvre.

8. Joannes MEYSSENS

(1612 - 1670)

Portrait de Mary Ruthven, épouse d'Antoine Van Dyck

Eau-forte, 242 x 188 mm. Wibiral 143, New Hollstein 164, 1er état/2.

Rare épreuve du 1er état (sur 2) avec l'inscription *Ioan Meyſens fecit et excud.*, avant suppression de celle-ci au second état.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (filigrane difficilement lisible). Quelques salissures et taches dans les angles, épidermure dans l'angle supérieur gauche au verso.

Antoine Van Dyck et Mary Ruthven s'étaient mariés le 27 février 1640. Le portrait de sa jeune femme, conservé aujourd'hui au Museo del Prado à Madrid (inv. 1495) a été peint par van Dyck à cette époque. Dans ce tableau, Mary Ruthven porte une somptueuse robe de satin bleu et regarde le spectateur en soulevant ostensiblement de la main droite l'extrémité du rosaire passé en bracelet à son bras gauche, marquant ainsi sa dévotion. Ger Luijten observe que les feuilles de chêne dont elle est coiffée peuvent indiquer sa force morale mais évoquer aussi sa patronne, la Vierge Marie. Il note également que le collier de perles à son cou pourrait laisser penser que Mary Ruthven était alors enceinte de leur fille Justiniana, qui naîtra en décembre 1641, quelques jours seulement avant la mort du peintre (*Antoine van Dyck et l'estampe*, p. 205).

Le portrait peint par Van Dyck a été transposé en gravure par différents artistes. Schelte Adams Bolswert en a effectué une copie au burin, peut-être d'après un dessin intermédiaire, pour l'*Iconographie*


MARIA RVTEN VXOR D. ANTONI VAN DYCK EQVES.
Anton. van Dyck pinxit.
Ioan. Meyssens fecit et excud.

en cent portraits gravés d'après les œuvres de van Dyck, publiée en 1645-1646 par Gillis Hendricx. Cette édition posthume ajoutait vingt portraits à l'édition publiée du vivant de van Dyck par Martin van den Enden.

Ger Luijten souligne la maîtrise technique de Schelte Adams Bolswert dans sa gravure au burin, notamment dans la façon dont il rend le satin et les volumes du corps. S'il estime que l'eau-forte de Joannes Meyssens ne possède pas les mêmes qualités, il observe néanmoins qu' « il s'est cependant efforcé d'approcher la technique de l'eau-forte utilisée par van Dyck, en cherchant notamment à reproduire sa liberté de trait et ses effets de pointillé ». Il remarque que « ce fait est rare parmi les graveurs ayant travaillé d'après van Dyck ». Ger Luijten note enfin que « l'eau-forte de Meyssens a sans doute été créée indépendamment de celle de Bolswert ». La gravure de Meyssens est en effet plus proche dans son détail du tableau original de van Dyck : la boucle de cheveux sur le front de Mary Ruthven, par exemple, ressemble plus à celle du tableau de van Dyck.

Il faut rappeler en effet que si van Dyck a fait appel à des graveurs de métiers pour son *Iconographie* (tels Paul Pontius, Lucas Vorsterman, Schelte Adams Bolswert ou Pierre de Jode), il a gravé lui-même des eaux-fortes originales. Ces portraits, inachevés, nerveux et techniquement imparfaits, témoignent d'une grande liberté dans la technique de l'estampe et sont très éloignés des sages burins exécutés sur commande. On retrouve un peu de cette fraîcheur dans l'eau-forte de Meyssens.

Référence : Carl Depauw et Ger Luijten : *Antoine van Dyck et l'estampe*, 1999.



9. Francisco GOYA y LUCIENTES

(1746 - 1828)

Buen Viage [Bon voyage] - 1798/1799

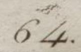
Eau-forte, aquatinte, brunissoir et burin, 215 x 151 mm.
Harris 99, III-1 (sur 12).

Planche 64 de la série *Los Caprichos* [Les Caprices], en tirage de la première édition, 1799 (tirage à environ 300 exemplaires).

Superbe épreuve imprimée à l'encre légèrement sépia sur papier vergé. Excellent état de conservation : rares rousseurs dans les marges. Grandes marges (feuille : 302 x 207 mm).

Provenance : ancienne collection Roger Passeron (1920-2020), son timbre imprimé en rouge au verso de la feuille (Lugt 4096).

Tomás Harris souligne l'emploi par Goya dans cette planche de deux types de grains d'aquatinte, les uns assez grossiers, les autres plus fins, et du brunissoir utilisé à la façon d'une manière noire pour créer une variété de tons. Si Goya fait largement usage ici de l'aquatinte afin de créer les clairs-obscurs si caractéristiques de la série des *Caprices*, il a en revanche rarement aussi peu utilisé l'eau-forte que dans *Buen Viage*. Le paysage que survole le groupe de sorcières et de démons est presque entièrement dessiné à l'aquatinte, à l'exception de quelques petits traits ajoutés à l'eau-forte dans le coin inférieur gauche. Les figures, un peu plus détaillées à l'eau-forte, ne possèdent cependant pas de contours nets contrairement à la plupart des autres planches de la série. Seuls quelques rehauts d'une lumière blafarde obtenue au brunissoir éclairent les visages difformes et tombent sur l'épaule et le genou de la monstrueuse créature ailée. Ce clair-obscur subtil, bien préservé sur cette épreuve, crée l'atmosphère inquiétante décrite par Mercedes Cerón-Peña : « Le flou au sein duquel les créatures émergent



Buen Viage.

ou disparaissent dans les couches veloutées de l'aquatinte à l'arrière-plan donne à la scène une nature cauchemardesque. » (*Goya's graphic imagination*, p. 128, traduit par nous). Cette atmosphère se perdra dans les tirages successifs à mesure que l'aquatinte s'usera et que les traits d'eau-forte, plus résistants, sortiront davantage.

Mercedes Cerón-Peña note certaines différences entre le dessin préparatoire, conservé au Musée du Prado (n°441), et la gravure : la créature ailée ne regarde plus devant elle mais vers la terre qu'elle survole tandis que la figure centrale montée sur son dos a tourné son visage vers nous et nous fixe, l'œil et la bouche grands ouverts.

Le manuscrit du musée du Prado, parfois attribué à Goya, commente ainsi cette planche : « ¿Adónde ira esta caterva infernal dando aullidos por el aire entre las tinieblas de la noche? Aún si fuera de día, ya era otra cosa, y, a fuerza de escopetazos, caería al suelo toda la gorullada; pero como es de noche nadie las ve ». « Où ira-t-elle cette infernale cohorte, hurlant dans les airs à travers les ténèbres de la nuit ? Encore, si c'était le jour, ce serait autre chose ; à force de coups de fusil l'on ferait tomber à terre toute cette cohue, mais il fait nuit, personne ne la voit. » (traduction citée par Jean-Pierre Dhainault, *Les Caprices*, 1999, p. 166).

Références : Tomás Harris : *Goya : Engravings and lithographs*, 1964 ; Mark P. McDonald, avec des contributions de Mercedes Cerón-Peña, Francisco J. R. Chaparro et Jesusa Vega : *Goya's graphic imagination*, 2021.



10. Rodolphe BRESDIN

(1822 - 1885)

L'Adoration des Mages

Eau-forte, 43 x 81 mm. Van Gelder 3.

Dirk van Gelder ne cite que cette épreuve, qu'il décrit à partir d'une photographie conservée à l'Art Institute of Chicago.

Seule épreuve connue de cette estampe.

Impression sur papier vélin épais. Une petite épidermure dans l'angle inférieur droit de la gravure. Angles supérieurs tronqués, comme parfois pour les épreuves des premières estampes de Bresdin. Montée par le bord gauche sur une feuille de papier vélin portant dans l'angle inférieur droit le cachet imprimé en bordeaux de Pierre Alexandre Regnault (Lugt 2069a) ainsi que des annotations de sa main, à la mine de plomb : *adoration des Mages Rod. Bresdin* et *Acheté de Paul Bresdin Nice 6/5 – 29* et signé *P A R.*

Provenance : Paul Bresdin, fils de Rodolphe. Vendu par lui en mai 1929 parmi un important ensemble de gravures et de dessins de Rodolphe Bresdin à Pierre Alexandre Regnault (1868-1954), industriel hollandais. Regnault vivait à Laren, aux Pays-Bas, de même qu'un autre amateur de Bresdin, Nicolaas Sax. Une partie de sa collection de tableaux, de dessins et d'estampes modernes fut vendue chez Paul Brandt à Amsterdam, les 15-17 novembre 1949. Dirk van Gelder précise que *L'Adoration des Mages* fut achetée à cette vente par M. van der Linden. Des estampes et dessins de Bresdin provenant de la collection de Pierre Alexandre Regnault se trouvent aujourd'hui dans des collections publiques, notamment au Gemeentemuseum Den Haag (La Haye), à l'Art Institute of Chicago ou au Fogg Museum (Harvard Art Museums, Cambridge).



Rodolphe Bresdin n'a que seize ans lorsqu'il commence à graver en 1838. *L'Adoration des Mages* fait partie de ses premières œuvres dont la plupart ne portent ni date ni signature et sont de petit ou très petit format (certaines mesurent seulement 40 x 40 mm). Ces premières estampes ne sont souvent connues qu'à un ou deux exemplaires. Leur technique est encore imparfaite et leur inspiration variée. Dirk van Gelder voit dans *L'Adoration des Mages* une influence italienne et une écriture inhabituelle chez Bresdin. Les hachures nerveuses et l'aspect confus de la composition sont néanmoins assez caractéristiques des débuts du jeune graveur.

Le thème religieux est central dans l'œuvre de Bresdin. Maxime Préaud observe qu'« environ un cinquième de l'œuvre gravé et lithographié de Bresdin, sans parler de nombreux dessins, est consacré à des sujets religieux ». Il souligne que « sur cette trentaine de pièces, dix-sept sont dévolues à des représentations de la Sainte Famille, sous des formes diverses (Adoration des bergers ou des Mages, Fuite en Égypte, etc.). » Et il note que la Sainte Famille fait déjà partie des sujets traités par le jeune adolescent quand il quitte sa famille : « sans tomber dans le psychologisme, on peut penser que, enfant livré à lui-même, il avait un désir de famille. Quand il aura fondé la sienne, il s'en souciera beaucoup, et ce sera surtout pour sa femme, ses filles et ses fils qu'il sollicitera les ressources de ses amis. » (Préaud, p. 83-84).

Références : Dirk Van Gelder : *Rodolphe Bresdin*, Monographie en trois parties et *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, 1976 ; Maxime Préaud : *Rodolphe Bresdin, 1822-1885 : Robinson graveur*, 2000.

Acheté de Paul Bresdin
6/5-29 Nice
P.A.R.

Adoration des Mages
Rod. Bresdin



Intérieur moldave,
1859/1865 (détail)

11. Félix BUHOT

(1847 - 1898)

Illustrations pour *Le Chevalier Destouches* de Barbey d'Aurevilly - 1878

Eau-forte et pointe sèche, environ 175 x 115 mm chacune. Bourcard/Goodfriend 91 à 95 (B/G 91, état intermédiaire non décrit, B/G 92, 2e état/5 ou intermédiaire ; B/G 93, 3e état/5 ou intermédiaire ; B/G 93 (autre épreuve), 4e état/5 ou intermédiaire ; B/G 94, 4e état/6 ou intermédiaire ; B/G 95, 3e état ou intermédiaire entre le 3e et le 4e état/5).

Suite complète des illustrations pour *Le Chevalier Destouches* : très rares épreuves d'états, certains non décrits, avant la suppression des marges symphoniques ; une des planches en deux états différents.

En l'absence de bonnes reproductions des différents états, les descriptions du catalogue raisonné de Gustave Bourcard et James Goodfriend ne sont pas toujours suffisamment précises pour pouvoir déterminer si certaines épreuves de notre série correspondent exactement à l'état décrit ou bien sont un état intermédiaire non décrit. Il n'existe selon Bourcard que « *12 suites* avec les marges épisodiques » soit 12 épreuves de chaque illustration présentant probablement chacune de nombreuses variations, comme on peut le constater en comparant par exemple notre série avec celle de la National Gallery of Art de Washington ou celle de la New York Public Library.



B/G 91 : *Le bruit de deux sabots traînants*

Superbe épreuve d'un état non décrit, probablement intermédiaire entre le 2e et le 3e état décrits (sur 5 états) : avec la pluie dans la marge supérieure et divers travaux de pointe sèche dans les marges mais avant les travaux de roulette dans les marges (par exemple dans l'angle supérieur droit) et avant des ajouts de détails à la pointe sèche, notamment sur les chiens dans la marge gauche et inférieure. Avant également que l'image principale soit assombrie et des tailles supplémentaires, notamment sur le personnage central ou sur les maisons à droite. Annotée au crayon par Buhot dans l'angle inférieur droit : *1, 2e Etat* et signé des initiales *FB*.

B/G 92 : *Le soir même, à la tombée, nous vîmes arriver…*

Superbe épreuve du 2e état ou d'un état intermédiaire entre le 2e et le 3e état décrits (sur 5 états) : avec les nouveaux croquis dans les marges décrits par Bourcard au 2e état et la première des grenouilles ajoutées au 3e état selon Bourcard, mais avant les autres grenouilles et de nombreux autres travaux dans les marges. Avant que le sujet central ne soit retravaillé et assombri à la pointe sèche et à la roulette. Annotée au crayon *2 Et* dans la marge de gauche.

B/G 93 : *A cette Lueur soudaine un frisson de Terreur*

Superbe épreuve chargée de barbes du 3e état ou d'un état intermédiaire entre le 3e et le 4e état décrits (sur 6 états) : avec le casque de pompier au-dessus de la tête de garde française dans la marge de droite mais avant de nombreux personnages et travaux dans les marges et les travaux supplémentaires dans le sujet central à la roulette et à la pointe sèche. Annotée au crayon *3e Et* dans la marge inférieure.



Chevalier Destouches



B/G 93 : A cette Lueur soudaine un frisson de Terreur - 2de épreuve

Superbe épreuve du 4e état ou d'un état intermédiaire entre le 4e et le 5e état décrits (sur 6 états) postérieure à l'épreuve décrite précédemment : avec l'ajout de nombreux personnages dans les marges mais avant des ajouts de travaux à la pointe sèche et un croquis de tête dans la marge de droite ; avant quelques ajouts de tailles à la pointe sèche dans l'image centrale, notamment pour ombrer davantage les cochons dans l'angle inférieur droit ou le personnage de gauche. Annoté *2e Et* dans la marge inférieure

B/G 94 : *Je fis ce qu'on appelle un bon marché*

Superbe épreuve du 4e état ou d'un état intermédiaire entre le 3e et le 4e état décrits (sur 6 états) avec les nouveaux croquis dont la vieille femme assise dans la marge inférieure, mais avant de nombreuses fines tailles à la pointe sèche dans l'image centrale.

B/G 95 : *On allume des cierges pour les Morts*

Superbe épreuve chargée de barbes du 3e état ou d'un état intermédiaire entre le 3e et le 4e état (sur 5), avec dans les marges l'ajout des croquis décrits par Bourcard et un supplément de pointe sèche mais avant des travaux de roulettes (notamment dans l'angle inférieur droit) et les petits travaux supplémentaires dans le sujet central.

Le Chevalier Destouches fut publié pour la première fois en 1864. Barbey d'Aurevilly avait rencontré Jacques Destouches en 1856 dans un asile à Caen où l'ancien chouan mourut deux ans plus tard. Comme le note Jean-Luc Dufresne, les illustrations pour *L'Ensorcelée* et *Le Chevalier Destouches* furent « réalisées spontanément, sans aucune commande ». Buhot avait rencontré Barbey d'Aurevilly en 1872. L'écrivain, qui appréciait son travail et disait qu'il « [rêvait] avec une tête identique à la [sienne] », le présenta à l'éditeur Alphonse Lemerre.

Buhot ne considérait pas ces gravures comme de simples illustrations mais comme des prolongements du texte. à propos de la publication des illustrations de Manet pour *Le Fleuve* de Charles Cros en 1874, il avait dit : « le croquis jaillira naturellement du texte comme s'il sortait de la plume de l'écrivain, modifié par un autre génie créateur ».

J.-L. Dufresne rappelle que le jeune Buhot écrivait lui-même des récits littéraires qu'il illustrait de dessins. Cette pratique était selon lui à l'origine de l'invention des marges symphoniques : « Félix Buhot avait des goûts littéraires affirmés et le goût de l'écriture le poussa dès son adolescence à composer des fantaisies littéraires souvent illustrées de croquis. C'est dans ces essais littéraires illustrés que se trouve la source de la marge symphonique […] ». (Jean-Luc Dufresne, Valérie Sueur-Hermel, Alison McQueen, *Félix Buhot, peintre graveur entre Romantisme et Impressionnisme*, p. 112).


Felix Buhot inv. sc.
A cette Lueur soudaine un frisson de Terreur — p 168


Felix Buhot inv. sc.
A cette Lueur soudaine un frisson de Terreur ..... p 168
2e ét.



4 fr 151

3e état


Par Ordre
du
Roy
Felix Buhot inv sct
On allume des cierges pour les Morts p 255

12. Félix BUHOT

(1847 - 1898)

Japonisme, dix eaux-fortes, par Félix Buhot - Avril 1883

Eau-forte, pointe sèche et aquatinte, 135 à 350 mm x 110 à 265 mm. Bourcard/Goodfriend 11 à 20.

Rare suite complète comprenant : huit planches, contenues sous deux chemises illustrées chacune de deux planches, soit un total de douze estampes, les exemplaires de *Japonisme* n'en comprenant parfois que dix. Exemplaire numéroté 50 (sur 100).

Première chemise : papier vergé fort chamois (495 x 665 mm) ; ornée au recto d'un titre gravé par Henri Guérard et, au verso, d'un cul de lampe.

- *Japonisme* [Titre] : B/G 11, 3e état/3, imprimé en noir

- [Ex-libris : Papillon et libellule] : B/G 20, 2e état/3, imprimé en noir

Seconde chemise : papier vergé filigrané ARCHES (448 x 635 mm) ; ornée au recto d'un titre gravé par Henri Guérard et, au verso, d'un cul de lampe.

- *Japonisme* [Titre] : B/G 11, 3e état/3, imprimé en rouge, annoté *9* à la mine de plomb dans l'angle supérieur gauche et *Ex n°50* dans l'angle inférieur droit

- [Ex-libris : Papillon et libellule] : B/G 20, 2e état/3, imprimé en bleu turquoise, annoté 10 à la mine de plomb dans l'angle supérieur gauche


JAPONISME
DIX EAUX-FORTES
新撰狂歌五十人一首
par
Félix Buhot
Avril 1888
Ex. n° 50





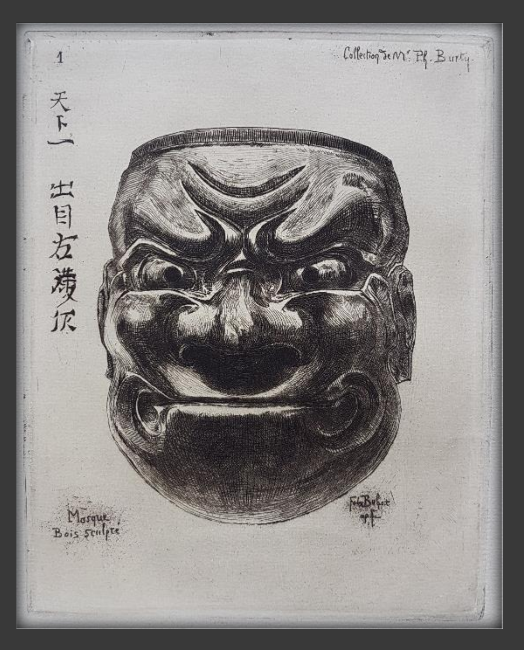

JAPONISME
DIX EAUX-FORTES
新撰狂歌五十人一首
par
Félix Buhot
Avril 1888
Ex. n° 50

Planches intérieures, imprimées sur papier vergé filigrané MBM (feuilles : 450 x 320 mm) :

- *Masque Bois sculpté* [Masque en bois] : B/G 12, 4e état/4, imprimée en noir
- *Pharmacie Ivoire* : B/G 13, 3e état/4, imprimée en noir
- *Génie Bronze* : B/G 14, 3e état/3, imprimée en vert bronze
- *Boîte à Thé - Porcelaine* : B/G 15, 4e état/4, imprimée en noir
- *Vase Étain Laqué* : B/G 16, 3e état/3, imprimée en vert bronze
- [Cavalier Bronze] : B/G 17, 2e état/3, imprimé en noir, annoté 6 à la mine de plomb dans l'angle supérieur gauche
- *Bronze encrier* [Crapaud Bronze] : B/G 18, 3e état/4, imprimé en sépia
- [Barque de Dai-Ko-Ku, bois] : B/G 19, imprimé en noir, annoté 8 à la mine de plomb dans l'angle inférieur gauche

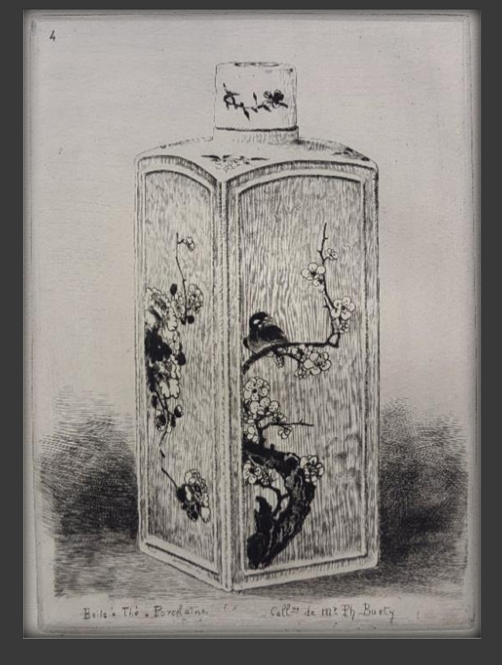
Les planches intérieures sont en parfait état et d'une grande fraîcheur. Très bon état de la chemise intérieure ; une très petite fente sur le pli. Chemise extérieure un peu empoussiérée avec quelques courtes déchirures sur les bords et deux petites taches. Annotation ancienne *100 F* à la mine de plomb dans l'angle supérieur droit.

« Le 10 avril 1883, la première grande rétrospective d'art japonais en Occident fut inaugurée à Paris dans la galerie Georges Petit, rue de Sèze. Elle se composait de peintures, encres, bronzes, laques et albums illustrés de bois gravés datant d'une période allant du 9e siècle à 1868, date du début de l'ère Meiji. L'exposition était organisée par Louis Gonse, directeur de la Gazette des Beaux-Arts ; les objets d'art étaient des prêts de riches collections privées appartenant à des Japonophiles de longue date tels que Gonse, Philippe Burty, S. Bing, Théodore Duret et Alphonse Hirsch. » (Phillip Dennis Cate, p. 64, traduit par nous).


1
Collection de Mr. Ph. Burty
天下一
出目右滿衍
Masque
Bois sculpté


2
Collection
de Monsieur Ph. Burty
Pharmacie
Ivoire

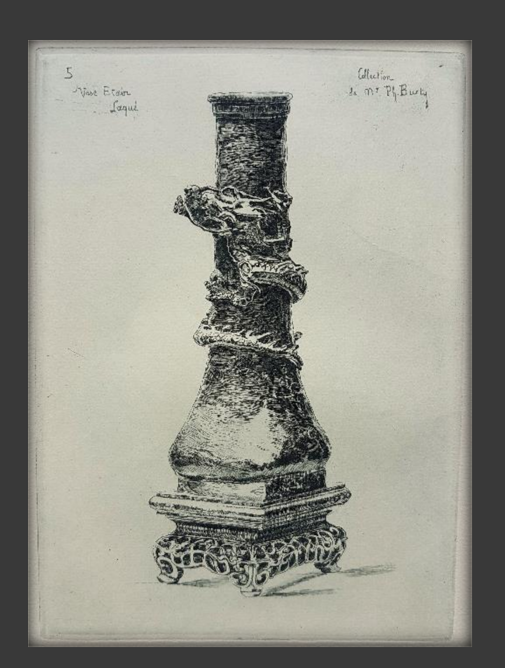

3
Génie
Bronze
Collection de Monsieur
Ph. Burty


4
Boîte à Thé . Porcelaine
Collon de Mr Ph. Burty

Au même moment, Félix Buhot publie *Japonisme, dix eaux-fortes* qui représente une sélection d'objets japonais de la collection de Philippe Burty exposés à la galerie Georges Petit. A l'exception de *Crapaud Bronze* les gravures ne datent cependant pas de 1883 mais remontent à 1875, comme Buhot le précise à Octave Uzanne, le 4 avril 1883 (cité par Ph. D. Cate). En publiant l'ensemble en avril 1883 sous le titre *Japonisme*, parallèlement à l'exposition de Georges Petit, Buhot entend participer à l'effort commun pour mieux faire connaître au public l'art japonais et les études menées depuis plusieurs années par des critiques d'art tels que Louis Gonse, Théodore Duret ou Philippe Burty.

Critique d'art influent de la seconde moitié du XIXe siècle, Philippe Burty a contribué à la diffusion du « japonisme », terme qu'il a lui-même inventé en titrant une série d'articles publiés en 1872 dans *La Renaissance littéraire et artistique*. Le goût pour l'art et la culture du Japon est encore qualifié à cette époque de « japonerie » voire de « japoniaiseries ». Le terme *Japonisme* ne s'impose que peu à peu pour désigner le courant inspiré par l'esthétique japonaise. Il figure dans le dictionnaire Larousse de 1878 et dans le Littré en 1886.

Phillip Dennis Cate cite un extrait d'un article de 1887/1888 dans lequel Philippe Burty évoque la genèse de la série « Japonisme » en 1875 alors que Buhot fait encore ses débuts en gravure : « Je mis à sa disposition quelques pièces du meilleur choix, parmi mes collections d'objets japonais, qui puissent l'aider à s'attaquer à la difficulté de rendre les formes, les couleurs et les matières, et il en grava à l'eau-forte une dizaine, de manière telle qu'il pourrait encore être fier. Le Japonisme - un mot nouveau inventé pour désigner un domaine nouveau d'études artistiques, historiques et ethnographiques - n'a jamais eu d'interprète plus intelligent et rigoureux. » (Philippe Burty, « Félix Buhot, Painter and Etcher » cité par Ph. D. Cate, p. 64, traduit par nous).


5
Vase Etain
Laqué
Collection
de Mr Ph. Burty



Les planches de *Japonisme* ne sont pas les seules qui témoignent de l'intérêt de Buhot pour le Japon. *Le Poisson volant* (B/G 52), Le *Cabinet de lecture au Japon* (B/G 53), La *Marche Japonaise* (B/G 84) par exemple, représentent des Japonais. Mais l'influence de l'art japonais sur Buhot n'apparaît pas seulement dans les gravures représentant des objets ou des coutumes. Phillip Dennis Cate note en effet la façon dont il joue avec les codes japonais, par exemple dans la planche *Cavalier Bronze* où il « crée un effet d'estampe japonaise en superposant le dessin d'un éventail sur des cartouches rectangulaires contenant les caractères japonais qui le décrivent. » (traduit par nous). Il suggère également que la présence de cartouches et de vignettes dans l'art japonais dut intéresser Buhot et renforcer sa propension pour les remarques et les marges symphoniques dans ses propres gravures. A l'inverse, dans *Crapaud Bronze*, gravé en 1883, le petit encrier apparaît moins comme un objet que comme un animal, sur fond d'atmosphère noire typique des paysages de Buhot. On voit même luire la lune dans le ciel nocturne au-dessus du crapaud renversé. Dans ce cas, comme le note Ph. D. Cate, « il a presque entièrement perdu son identité orientale » (traduit par nous).







<u>Références</u> : Philippe Burty : « Félix Buhot, Painter and Etcher » in *Harper's New* Monthly *Magazine*, LXXVI, Février 1888, p. 333-334 ; Phillip Dennis Cate : « Félix Buhot & Japonisme » in *The Print Collector's Newsletter*, 1975, vol. 6, n°3, p. 64-67.

13. Armand SEGUIN

(1869 - 1903)

Les Pins - 1893

Eau-forte et roulette, 182 x 303 mm. Field, Strauss & Wagstaff 40.

Superbe épreuve imprimée sur papier vergé avec teinte de fond partiellement essuyée. Exceptionnellement datée *1893* et signée *a - Seguin*, dédicacée *pour Ibels* au crayon orange dans la marge de droite, avec deux timbres rouge et vert d'Armand Seguin.

Bon état général. Trace d'oxydation dans la marge supérieure et forte oxydation au verso de la feuille. Deux petits trous laissés par une ancienne attache au milieu de la marge supérieure. Bonnes marges (feuille : 280 x 400 mm).

Provenance : Henri-Gabriel Ibels (1867-1936), peintre, graveur et affichiste, membre avec Seguin du groupe des Nabis, lui-même surnommé le « Nabi journaliste ».

Field, Strauss & Wagstaff ont titré cette estampe : *The Pine trees*. Le titre *Les Sapins* apparaît sur la liste des estampes de Seguin exposées à la Galerie Le Barc de Boutteville en février 1895, numéro 47, d'un tirage annoncé à 15 épreuves. Ce titre est à l'évidence erroné : les arbres représentés par Seguin sur cette estampe sont clairement des pins. Field, Strauss & Wagstaff en recensent deux épreuves : une épreuve conservée à la Bibliothèque nationale de France et une seconde épreuve provenant des anciennes collections O'Conor et Pierre Fabius. Il n'existe pas de retirage de cette estampe.



Henri-Gabriel Ibels est l'un des plus anciens camarades d'Armand Seguin. Il a évoqué dans son journal l'époque où tous deux étaient étudiants à Paris : « En 1887, nous voisinions sur les bancs vermoulus de la vieille École des Arts Décoratifs, rue de l'École de Médecine. Orphelin de père, sa mère était morte jeune. Chez son beau-père remarié, il vivait dans un milieu effarant. […] Mon père, riche alors, se plaisait à aider les jeunes artistes. Il nous paya à tous deux un séjour en Normandie et Seguin put travailler. C'est au cours des années 1888 et 1889 […] que nous fîmes ensemble nos premiers croquis, nos premiers tableaux, que nous échangeâmes nos premières impressions d'étudiants en art devant la nature. » (Henri-Gabriel Ibels, Journal, cité dans *Armand Seguin*, Musée de Pont-Aven, 1989).

L'année 1889 est aussi celle de l'exposition dite Volpini qui avait été organisée par Gauguin et réunissait des œuvres du « groupe impressionniste et synthétiste ». Très marqué par cette exposition, Seguin commença à graver l'année suivante.





14. Suzanne VALADON

(1865 - 1938)

Louise au tub s'essuyant le pied - 1908

Pointe sèche, 215 x 234 mm. Pétridès non décrit, Roger-Marx 26.

Superbe épreuve chargée de barbes, imprimée sur papier vergé filigrané *Ingres*, signée à la mine de plomb *suzanne Valadon* et datée *1908*.

Parfait état de conservation. Toutes marges non ébarbées (feuille : 320 x 485 mm).

Épreuve d'une très grande rareté.

Paul Pétridès n'avait pas connaissance de cette estampe. Claude Roger-Marx la mentionne dans l'ébauche de catalogue de l'œuvre gravé de Suzanne Valadon accompagnant l'album *18 planches originales de Suzanne Valadon gravées de 1895 à 1910* publié en juin 1932. *Louise au tub s'essuyant le pied* ne fait pas partie de ces dix-huit planches réimprimées sur papier de Rives sur les presses de Daragnès. Roger-Marx, qui mentionne son titre dans une liste de huit gravures ajoutée à la liste des gravures réimprimées précise que le zinc a été égaré. La mention « Eau-forte » nous paraît erronée. En revanche, les dimensions (21 x 23) correspondent bien à celle de notre épreuve.

Louise apparaît dans plusieurs estampes de Suzanne Valadon, dont deux vernis mous datant de ses débuts en gravure en 1895 *: Louise nue sur le canapé* (Pétridès E4) et *Louise étendue*, publié dans *Le Rêve et l'Idée* (Roger-Marx 20). Suzanne Valadon apprend alors la technique du vernis mou auprès de Degas qui l'encourage à graver. Elle emploiera plus tard également la pointe sèche et l'eau-forte.



Suzanne Valadon
1908

Malgré la diversité des techniques employées par Valadon, son œuvre gravé présente une grande unité : « Des sujets de ses planches, assez voisins les uns des autres, Valadon elle-même a fixé les titres. Le décor ? Une pièce quelconque où des modèles familiers - mères et mères grand, enfants, domestiques - vaquent aux travaux du ménage. […] Des servantes s'essuient, se coiffent, s'étirent devant Suzanne, comme devant Renoir, modèles bénévoles et grandis par elle, car toujours elle excelle à décrire la forme non par morceaux mais dans son éclatante unité. » (Claude Roger-Marx, « L'œuvre gravé de Suzanne Valadon » in *18 planches originales de Suzanne Valadon gravées de 1895 à 1910*).

Roger-Marx souligne la rigueur et la sobriété de Suzanne Valadon dans le traitement de l'ablution. Sans idéaliser les corps, sans verser dans la sensiblerie ou le pathos, elle rend compte du corps dans son activité quotidienne, tour à tour lassante ou stimulante : « c'est toujours par le stoïcisme du trait qu'elle est sûre de nous émouvoir ». La pointe sèche à la fois épurée et nerveuse de *Louise au tub s'essuyant le pied* illustre parfaitement ce jugement.





1. Jean CHARTIER (c. 1500 - c. 1580)
Jean Chartier assis dans son atelier

2. Frans FLORIS (1519/20 - 1570) (d'après)
Hommes et femmes au bain

3. Lambert SUAVIUS (ZUTMAN) (c. 1510 - 1574/1576)
Portrait de Lambert Lombard

4. Hendrick GOLTZIUS (1558 - 1617)
Pieta - 1596

5. Hendrick HONDIUS I (1573 - 1650)
Post Funera, Vita [Allégorie de la Renommée après la Mort]

6. Jacques CALLOT (1592 - 1635)
Les Grandes Misères de la Guerre - 1633

7. Claude GELLÉE dit LE LORRAIN (c. 1600 - 1682)
Le Port de mer à la grosse tour - c. 1641

8. Joannes MEYSSENS (1612 - 1670)
Portrait de Mary Ruthven, épouse d'Antoine Van Dyck

9. Francisco GOYA y LUCIENTES (1746 - 1828)
Buen Viage - 1798/1799

10. Rodolphe BRESDIN (1822 - 1885)
L'Adoration des Mages

11. Félix BUHOT (1847 - 1898)
Illustrations pour *Le Chevalier Destouches* de Barbey d'Aurevilly - 1878

12. Félix BUHOT (1847 - 1898)
Japonisme - 1883

13. Armand SEGUIN (1869 - 1903)
Les Pins - 1893

14. Suzanne VALADON (1865 - 1938)
Louise au tub s'essuyant le pied - 1908

SARAH SAUVIN

sarah-sauvin.com

contact@sarah-sauvin.com

+33 (0) 6 24 48 33 64

Sur rendez-vous à Paris



International Fine Prints Dealers association

Comité national de l'Estampe, Paris

Chambre Syndicale de l'Estampe,
du Dessin et du Tableau, Paris

SLAM & LILA